



TITLE:

# La structure symétrique dans l'Enfer de Clément Marot

AUTHOR(S):

ORII, Hozumi

---

CITATION:

ORII, Hozumi. La structure symétrique dans l'Enfer de Clément Marot.  
仏文研究 1998, 29: 13-32

ISSUE DATE:

1998-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137879>

RIGHT:

# La structure symétrique dans *l'Enfer* de Clément Marot

Hozumi ORII

## Introduction

On sait que, depuis l'antiquité, les poètes et les hommes de lettres, tels que Virgile, Dante, Pétrarque et Boccace, se sont intéressés à la structure symétrique<sup>1)</sup>. L'importance de cette tradition littéraire est si grande que les critiques pensent maintenant que même les œuvres de Rabelais doivent se comprendre ainsi<sup>2)</sup>.

Peut-on trouver alors la symétrie dans les poèmes de Marot? Il est bien connu que l'*Epigramme de Samblançay* a une structure chiasmatique<sup>3)</sup>. Quant aux poèmes longs, on sait que la *Déploration de Florimond Robertet*, dont la dernière partie contient une idée nouvelle sur la mort, a une coupure juste au milieu de l'œuvre<sup>4)</sup>. Parmi les études récentes, celle de Duval semble importante pour notre sujet. Il a traité trois poèmes de Marot — le *Temple de Cupido*, l'*Epistre au Roy, de Ferrare* et la préface aux Psaumes adressée *aux Dames de France* — et une farce de Marguerite de Navarre intitulée *l'Inquisiteur*. En remarquant le thème commun à ces œuvres, il a montré le rapport étroit entre la forme et le thème : le thème du cœur se trouve au centre<sup>5)</sup>.

Les études de ces prédécesseurs sont suffisantes pour qu'on prévoie la structure symétrique de quelques autres pièces de Marot. Son ton est en général si vivant qu'il nous donne l'impression, à première vue, que notre poète a écrit dans l'ordre où les idées lui venaient. Pourtant, étant donné la situation de l'époque, il lui a fallu, dans certains cas, glisser des messages dangereux avec une extrême prudence. Il est par conséquent probable que, si l'on trouve une structure symétrique dans des œuvres telles que *l'Enfer*, ses messages cachés se dévoileront sous nos yeux.

Dans cet article, nous chercherons d'abord la symétrie dans *l'Enfer*. Nous examinerons ensuite comment Marot a exploité la structure symétrique pour présenter une satire, et analyserons la caractéristique de sa symétrie. Nous aborderons finalement son influence sur le *Tiers* et le *Quart Livre* de Rabelais. Cela nous permettra d'évaluer la richesse littéraire qu'apporte la symétrie à cette œuvre satirique.

## 1. La symétrie

Plusieurs critiques se sont intéressés à l'intertexte de *l'Enfer*, car la descente en Enfer a été un des motifs très fréquents de la littérature ancienne. *L'Inferno* de Dante, *les Epîtres de l'Amant Vert* de Jean Lemaire de Belge, et le VI<sup>e</sup> chant de *l'Enéide* de Virgile ont été jusqu'ici considérés comme des modèles. Il est à noter que la descente en Enfer est toujours accompagnée par la montée au Paradis ou aux Champs Elysées dans ces trois cas. Dans la pièce de Marot, au lieu de la montée au Paradis, l'énumération des dieux, le souvenir de Cahors et la description du « beau verger des lettres plantureux » dans une tirade de Marot évoquent le tableau des Champs Elysées. On a remarqué donc depuis longtemps sa composition en diptyque de l'ombre et de la lumière<sup>6)</sup>.

Parmi les narrations épistolaires, les paroles rapportées au style direct occupent près des trois quarts du poème. Il y a principalement trois discours qui se font remarquer à cause de leur longueur : discours explicatif du Ministre de l'Enfer, interrogatoire de Rhadamanthe, et réponse de 'Marot' accusé. On peut résumer la composition de *l'Enfer* comme suit :

(narration)	v. 1- 38	38 vers
Ministre de l'Enfer	v. 39-211	173 vers
(narration)	v.212-242	30 vers
Rhadamanthe	v.242-265	23 vers
(narration)	v.265-308	43 vers
'Marot'	v.308-452	145 vers
(narration)	v.453-488	36 vers

Le nombre de vers de la première narration est presque le même que celui de la dernière, mais il y a une disparité entre le discours du Ministre de l'Enfer et celui de 'Marot'. Pourtant, la partie un peu avant la fin du discours du Ministre de l'Enfer et la partie un peu avant la réponse de 'Marot' accusé semblent se faire pendants. La première est le conseil de ne pas oublier la charité entre les chrétiens et une critique contre les prêcheurs (v.187-202). La dernière est un « Advertissement aux jeunes gens de fuir le vice » où s'aperçoit l'influence de la *Belle leçon aux enfants perdus* de François Villon (v.289-302). Toutes les deux contiennent donc des conseils inspirés, l'un de l'évangélisme, l'autre de Villon. Examinons à présent le nombre des vers en admettant que les deux conseils se correspondent. Le vers 289 et le vers 302 sont respectivement les 200<sup>e</sup> et 187<sup>e</sup> vers depuis la fin de la pièce. Autrement dit, le conseil aux chrétiens se compose de 16 vers (v.187-202) et l'avertissement aux jeunes gens de 14 vers (v.187-200 depuis la fin). Ils se correspondent donc non seulement logiquement mais aussi arithmétiquement. Si l'on en tient compte, la disparité de la longueur des discours des deux personnages est supprimée<sup>7)</sup>.

Les paroles du Ministre de l'Enfer se divisent en deux parties presque égales dont la dernière représente la description du 'Procès' sous la forme de serpents (v.123-187). Cela ressemble à la première partie de l'apologie de 'Marot' dans laquelle il indique où il vit et quel est son nom (v.308-366). D'abord, la description du 'Procès' commence par énumérer plusieurs noms de « serpents » : « Couleuvres », « Lezards », « Dragons », « Cocodrilles », « Scorpions », etc. De même, l'apologie de 'Marot' commence par une suite de noms de dieux qui représentent la famille et les gens de la cour du roi François : « Juppiter », « Pallas », « Cybelle », « Tritons », « Néréïdes », etc. Après l'énumération des noms de serpents ou de dieux, apparaît, dans les deux cas, le **nom** même des deux adversaires :

C'est la nature au Serpent plein d'exces,  
Qui par son nom est appelé Proces.  
Tel est son nom, qui est de mort une ombre : (v.145-147)

Sçaiche de vray, puis que demandé l'as,  
Que mon droict nom je ne te veulx point taire :  
Si t'advertis, qu'il est à toy contraire,  
Comme eaue limpide au plus sec element :  
Car tu es rude, & mon nom est Clement. (v.344-348)

Tout en faisant face à Rhadamanthe, 'Marot' ne se confronte pas au juge de l'Enfer comme on pourrait le croire d'après le contexte, mais plutôt au 'Procès', parce que 'Marot' parle de son nom de la manière suivante : « il est à toy contraire comme **eaue** limpide au plus sec element ». Le 'Procès' est par contre un rassemblement des serpents « jectants ung **feu**, qu'à peine on peult estaindre » (v.141).

Les longs mouvements parallèles continuent, l'un jusqu'au vers 187, l'autre au vers 366. On aperçoit vers la fin de chaque partie une curieuse correspondance entre deux paires de noms propres :

Tu doibs sçavoir, qu'yssues sont ces bestes  
Du grand Serpent Hydra, qui heut sept testes :  
Contre lequel Hercules combattoit,  
Et quand de luy une teste abbatoit,  
Pour une morte en revenoit sept vives. (v.177-181)

Clement n'est point le nom de Lutheriste :  
Ains est le nom (à bien l'interpreter)  
Du plus contraire ennemy de Luther :  
C'est le saint nom du Pape [...] (v.350-353)

Hercule représente souvent à cette époque le roi ou le Christ. De même, comme le remarque Defaux, l'Hydre de Lerne, dont les sept têtes connotent dans une perspective chrétienne « les sept péchés capitaux », est une « incarnation de Satan »<sup>8)</sup>. Il serait donc possible d'interpréter le combat d'Hercule contre l'Hydre comme celui du Christ contre Satan. Cependant, il ne faut pas oublier que Luther était également considéré comme l'« Hercule germanique » parmi les réformateurs<sup>9)</sup>. Il est donc probable qu'Hercule et l'Hydre désignent respectivement Luther et Clément VII, et s'il en est ainsi, cela signifie que Marot les a consciemment disposés aux endroits correspondants de la structure symétrique pour transmettre un message profond. Nous nous arrêterons plus loin sur ce procédé singulier.

Nous avons montré la correspondance des deux parties longues qui avancent parallèlement. Notons finalement leur disposition arithmétique : l'une commence au vers 123, et l'autre se termine au vers 366, autrement dit, au vers 123 depuis la fin de la pièce. Quant à leur nombre de vers, si l'on fait commencer la partie de la réponse de Marot au vers 303, elle se compose alors de 64 vers tandis que l'autre partie compte 65 vers. N'oublions pas que la pièce se compose de 488 vers. Or, 488 divisé par 4 égale 122. Le vers 123 se situe donc juste après la coupure qui sépare un quart de la pièce avec le reste. La symétrie est parfaite.

Ensuite, examinons les deux paragraphes qui se trouvent à la fin du premier quart et au début du quatrième quart.

Amys, voylà quelcque peu des menées,  
Qui aux faulxbourgs d'Enfer sont demenées  
Par noz grands Loups ravissants, & famys,  
Qui ayment plus cent soulz, que leurs amys :  
Et dont pour vray le moindre, & le plus neuf  
Trouveroit bien à tondre sur un œuf. (v.117-122)

Que désignent les « grands Loups ravissants, & famys »? D'après Defaux, cette métaphore vient de l'Evangile selon Matthieu, VII, 15 où les faux prophètes sont représentés comme les loups<sup>10)</sup>. Mais qui sont ces faux prophètes? Ce seraient probablement les théologiens de la Sorbonne qui ont tant persécuté les humanistes. Si l'on admet la structure symétrique, la signification sera plus claire. Citons l'endroit qui pourrait y correspondre. C'est justement la description du « beau verger des lettres plantureux » :

Et d'autre part (dont noz jours sont heureux)  
Le beau verger des lettres plantureux  
Nous reproduit ses fleurs, & grands jonchées  
Par cy devant flaistries, & seichées  
Par le froid vent d'ignorance, & sa tourbe,

Qui hault sçavoir persecute, & destourbe :  
 Et qui de cueur est si dure, ou si tendre,  
 Que verité ne veult, ou peult entendre.  
 O Roy heureux, soubz lequel sont entrés  
 (Presque perys) les lettres, & Lettrés!

(v.367-376)

Par rapport à l'avidité des théologiens (ils aiment « plus cent soulz, que leurs amys » et cherchent à « tondre sur un œuf »), il s'agit ici de la générosité du roi François « soubz lequel sont entrés les lettres, & Lettrés ». La correspondance de ces deux endroits est d'autant plus incontestable que le mot « Loups » se trouve au vers 119 et l'expression « le froid vent d'ignorance » au vers 371, autrement dit, au vers 118 depuis la fin. Marot accuse les théologiens, « grands Loups ravissants, & famys », d'être « le froid vent d'ignorance » qui persécute le « hault sçavoir » et qui « ne veult, ou peult entendre » la « verité ». Il faut donc lire ces deux endroits ensemble pour saisir le sens entier.

Du vers 99 au vers 116, le Ministre de l'Enfer montre à 'Marot' divers « suppostz » qui se trouvent dans les faubourgs de l'Enfer. Par contre, du vers 377 au vers 394, 'Marot' parle de son pays natal. La tonalité de la description bucolique du Quercy fait un vif contraste avec celle de la description des serviteurs du mal. Notons que les deux parties ont 18 vers.

On peut considérer la partie du vers 87 au vers 98 comme le pendant de la partie du vers 395 au vers 406. Chaque partie se compose de 12 vers. On y trouve deux noms propres : « Minos le Juge » (v.92) et « le Roy François » (v.405). Il est intéressant de constater que le nom « François » n'apparaît qu'une fois à travers toute la pièce bien que l'on trouve plusieurs fois le mot « Roy ». En revanche, le nom « Minos » apparaît deux fois, mais cette fois-ci avec son titre : « Minos le Juge ». Il est à noter que François vient aussi avec son titre : « le Roy François ».

C'est ainsi que nous trouvons l'expression « Pluton le Dieu » au vers 75 et le mot « Dieu » au vers 412 (c'est au vers 77 depuis la fin). Le sujet commun de ces deux parties est le **profit**. Dans la première, le Ministre de l'Enfer explique d'où vient le gain des gens de justice.

Et tant plus sont les hommes discordants,  
 Plus à discord esmouvons leurs courages  
 Pour le proffict, qui vient de leurs dommages :

(v.64-66)

Le **profit** des gens de l'Enfer vient des **dommages** des hommes. Pour comparer, citons le début de l'autre partie :

C'est le seul bien, que j'ay acquis en France  
 Depuis vingt ans en labeur, & souffrance.  
 Fortune m'a entre mille malheurs

Donné ce bien des mondaines valeurs.

(v.407-410)

Il s'agit ici aussi du **profit** (le bien : la langue française que Marot a appris à la cour du roi François) et du **dommage** (labeur, souffrance, mille malheur). Mais Marot se rappelle soudainement sa protectrice, Marguerite. Elle est pour lui un « don de Dieu » (v.412) : ici le profit vient de Dieu. De même, dans le premier cas, c'est grâce à Pluton que les gens de l'Enfer peuvent faire du profit, car il leur assure « la mauvaistié des hommes » (v.74). D'une part, Marguerite est décrite comme « Grande sur terre, envers le Ciel petite » (v.418). D'autre part, la besogne que les hommes donnent aux gens de l'Enfer est « Asses pour nous, quand les biens nous en viennent : / Et trop pour eulx, quand pauvres en deviennent » (v.79-80). La paire de mots, grande/petite, semble faire écho à l'autre paire de mots, assez/trop. Il en est ainsi pour les expressions « ô nouveau prisonnier » (v.81) et « ô Juge Plutonique » (v.423).

Le début du discours du Ministre de l'Enfer pourrait alors correspondre à la fin de l'apologie de 'Marot'. L'Enfer (ou le Châtelet) est un lieu où les choses ne marchent pas du tout comme il faut, ou même vont dans un sens contraire à ce qu'il faudrait : « Là les plus grands les plus petitiz destruisent : / Là les petitiz peu, ou poinct, aux grands nuisent » (v.51-52). C'est une sorte de « monde renversé ». Ce thème se manifeste plus clairement à la fin de l'apologie de 'Marot'. Il ne se trouve pas où il doit se trouver. Etant valet de chambre de Marguerite, il demeure « loing de sa tresclaire face » (v.429) mais près de « Pluton, & Charon nautonnier » (v.435). Le « monde renversé » est encore plus accentué par le fait que le roi est lui-même « ung plus grand prisonnier » (v.436) à cause de la défaite de Pavie. Ainsi, 'Marot' conclut :

Mais quand je pense à si grand impropere,  
Qu'est il besoing, que soye en liberté,  
Puis, qu'en prison mon Roy est arresté?  
Qu'est de besoing, qu'ores je soys sans peine,  
Puis que d'ennuy ma maistresse est si pleine?

(v.448-452)

Le thème de l'ordre renversé est souligné par les paires de mots contraires (prison/liberté, sans peine/pleine d'ennui, roi/prisonnier et n'oublions pas l'identification du roi avec 'Marot', poète-bouffon). Marot souhaite que le roi remette ce monde renversé en ordre comme le Christ :

[...] ta prison liberté luy seroit,  
Et, comme CHRIST, les Ames poulseroit  
Hors des Enfers, sans t'en laisser une Umbre :

(v.441-443)

En pendant au Christ, libérateur des Limbes, on voit le nom de Minos, juge de l'Enfer, au début du discours du Ministre de l'Enfer :

Hault devant eulx le grand Minos se sied,  
 Qui sur leurs dicts ses sentences assied.  
 C'est luy, qui juge, ou condamne, ou deffend,  
 Ou taire faict, quand la teste luy fend. (v.47-50)

Tandis que le nom de Minos se trouve au vers 47, on voit le nom du Christ au vers 442, autrement dit, au vers 47 depuis la fin de la pièce. On y observe ici aussi le procédé typique de Marot. De même, nous sommes maintenant certain que « Cerberus » qui se trouve dans la première narration correspond à « Griffon » dans la dernière narration<sup>11)</sup>.

Nous pouvons à présent schématiser la structure symétrique de *l'Enfer* de la manière suivante :

- introduction, le chemin de l'aller, Cerbère
  - Minos, le monde renversé
    - le gain des serviteurs de l'Enfer (le Dieu Pluton)
      - le Juge Minos
        - les divers suppôts de l'Enfer
          - l'avidité des gens de l'Enfer (Loups = théologiens?)
            - | Couleuvres, Lézards, Dragons...
    - Procès | le nom des serpents « Procès »
      - | l'Hydre, Hercule
- L'évangélisme → • la critique de la « faute de charité »
  - Rhadamanthe et sa douceur feinte
    - son discours (l'Enfer et les Champs Elysées)
  - Rhadamanthe et le « tourment de la gêne »
- Villon → • l'avertissement aux jeunes gens
  - | Jupiter, Pallas, Cybèle...
- Marot | le nom « Clément »
  - | le Pape, Luther
- l'éloge du Roi, mécène des hommes de lettres
- la description bucolique de Cahors
- le Roi François
- les louanges de Marguerite (le don de Dieu)
- le CHRIST, le Roy prisonnier (l'ordre renversé)
- Griffon, le chemin du retour

Il nous reste à examiner la partie centrale. Comme nous l'avons vu, on ne trouve pas de coupure au centre de la pièce : le centre se situe trois vers après le début de l'interrogatoire de Rhadamanthe. En outre, si l'on considère la structure de la pièce comme un dyptique de deux



éléments opposés ombre/lumière, la partie centrale est classée dans le domaine ténébreux, et il en résulterait une disparité entre l'ombre et la lumière. Cependant, une dizaine de vers après le centre, il se trouve une expression intéressante :

Si tu dys vray, je te jure, & promects  
Par le hault Ciel, où je n'iray jamais,  
Que des Enfers sortiras les brisées,  
Pour t'en aller aux beaulx champs Elysées,  
Où liberté faict vivre les esprits,  
Qui de compter verité ont appris. (v.253-258)

On remarque là clairement le point charnière de l'Enfer aux Champs Elysées. Notons que les mots « champs Elysées » ou « liberté » se présentent ironiquement dans le discours de Rhadamanthe qui parle « en faincte douceur ». Il est donc raisonnable de supposer que le caractère double de ce juge plutonique, que caractérisent les deux éléments ombre/lumière, forme le point tournant.

## 2. Les enjeux de la symétrie de *l'Enfer*

Dans cette œuvre satirique, Marot fait allusion aux personnages réels par les noms des dieux ou des serpents. Si l'on considère uniquement ces allusions, il est vrai que c'est une technique banale, mais le génie de Marot consiste à les avoir disposés de façon symétrique. Au vers 47, il y a Minos, qui représente un prévôt de Paris, Gabriel d'Allègre selon Mayer, et au vers 47 depuis la fin, il y a le Christ, autrement dit le roi François<sup>12</sup>). Les théologiens de la Sorbonne, suggérés sous les traits des loups, sont placés au quart de l'œuvre, et le roi et les humanistes aux trois quarts, etc. Cette disposition précise une vision du monde constitué par deux éléments opposés 'ombre/lumière'. Elle sert non seulement à augmenter les effets de la satire, mais aussi à donner un conseil au roi en le mettant dans le même côté que Marot, c'est-à-dire, dans le côté 'lumière'.

Cependant, l'originalité de *l'Enfer* et son emploi des noms propres ne se limitent pas à la seule vision statique du monde. Nous avons vu que l'allusion de certains mots ne se dévoile pas clairement à moins qu'on examine les mots qui se trouvent à l'endroit correspondant. C'est le cas de l'Hydre et d'Hercule qui représentent respectivement le pape Clément VII et Luther. Dans ce cas-ci, ce ne sont pas les mots opposés qui sont disposés symétriquement. C'est une technique nouvelle que Marot a inventée pour cette œuvre. Les deux expressions isolées à une grande distance s'unissent grâce à la structure symétrique et fonctionnent ensemble pour désigner une seule signification cachée. Il en est de même pour les deux expressions « grands Loups ravissants, & famys » et « le froid vent d'ignorance » : disposées isolément à 250 vers de

distance, les deux se rattachent pour accuser les théologiens. Le sens des mots dans leur contexte est insignifiant ou naturel à tel point que le lecteur passe sans s'apercevoir du sens profond.

On trouve encore un des exemples typiques quelques vers après la description du pape : c'est le mot « Romme » disposé de manière discrète.

Quant au surnom, aussi vray qu'Evangille,  
Il tire à cil du Poëte Vergille,  
Jadis cheri de Mecenas à Romme :  
Maro s'appelle, & Marot je me nomme,  
Marot je suis, & Maro ne suis pas, (v.359-363)

Après avoir parlé de son prénom, 'Marot' explique ensuite sur son nom. Le mot « Romme », lié à Mécène et à Virgile, n'a donc aucun rapport avec le pape dans son contexte. Mais lorsqu'on examine l'endroit correspondant, juste après la description du combat entre l'Hydre et Hercule, on trouve une expression comme suit :

Ceste nature ilz tiennent de la race  
Du grand Hydra, qui au profond de Thrace,  
Où il n'y a, que guerres, & contens,  
Les engendra des l'eage, & des le temps  
Du faulx Cayn. (v.183-187)

Il est incontestable que le lieu où habite le serpent Hydra, Thrace, correspond à Rome. Autrement dit, c'est une critique sévère contre Rome, lieu symbolisé par Caïn, où « il n'y a, que guerres, & contens ». Cela est clair également par l'expression suivante :

Car bien nourriz sont du laict de la Lysse,  
Qui nommée est du Monde la malice :  
Tousjours les a la Loupve entretenuz,  
Et pres du cueur de son ventre tenuz. (v.205-208)

La louve nous rappelle le mythe de Romulus. Il faut noter qu'elle est soigneusement disposée après le conseil aux chrétiens, à l'écart de la description de l'Hydre. Bien qu'ils soient dispersés et insignifiants dans leur contexte, tous ces mots, l'Hydre, Caïn, louve, le pape et Rome, s'unissent si on lit avec la clef de la structure symétrique. C'est là le dessein de Marot.

Par ailleurs, Marot déclare dans cette partie qu'il n'est pas « Maro ». Si on tient compte du fait que le mot « Maro » est une anagramme du mot « Roma », le sens caché n'est-il pas qu'il est contre la Rome corrompue? Cela est d'autant plus probable que l'endroit correspondant critique

tacitement Rome. Regardons la parole suivante de 'Marot' :

Il [Maro] n'en fut oncq depuis le sien trespas :  
Mais puis qu'avons ung vray Mecenas ores,  
Quelque Maro nous pourrons veoir encores. (v.364-366)

Cela peut se lire de la façon suivante : on ne trouve plus la Rome ancienne dans Rome, mais on la retrouvera en France avec l'aide du roi François... Ces vers s'inspirent sans doute d'une épigramme de Martial, VIII, 56 : « Sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones »<sup>13)</sup>. Mais il est probable que Marot a emprunté l'expression de Martial pour glisser la critique contre Rome. D'ailleurs, « Maro ne suis pas » pourrait signifier que Marot ne veut pas **suivre** Rome... Les critiques se demandent en général pourquoi Marot a voulu se tenir à l'écart de Virgile au lieu de s'assimiler à lui comme il faisait toujours. C'est peut-être justement qu'il cherchait à signifier autre chose.

Il est probable que, quand Marot a écrit le *Temple de Cupido*, il avait déjà l'idée de symétrie en tête. L'œuvre se compose de trois parties. La première partie et la dernière partie ont des mouvements parallèles. La longue partie centrale joue un rôle de pivot placé entre l'aspect paradisiaque et l'aspect infernal du Temple de Cupidon. Sa composition est donc abc-D-abc :

(Première partie)

- a) la domination de Cupidon, la sagette, le tourment
- b) la quête de Ferme Amour et son absence (Jupiter)
- c) le chemin et les environs du Temple, la description bucolique

(Partie centrale)

- le paradis  
(comparaison entre le Temple et l'église)
- l'enfer

(Dernière partie)

- a) les esclaves de Cupidon, la détresse, la sagette
- b) les deux autres Amours, l'absence de Ferme Amour (le Christ)
- c) le Roi François, la découverte de Ferme Amour dans le chœur

Il a employé la symétrie avec les mouvements parallèles comme instrument pour exprimer son idée : l'inversion de l'amour profane en amour sacré. Les mouvements parallèles font suivre deux fois le même chemin au lecteur. Etant donné que le nom de Jupiter et celui du Christ sont disposés symétriquement, le lecteur passe par Jupiter pour la première fois et par le Christ pour la seconde fois, et cela provoque deux résultats totalement différents. Le premier chemin mène

le lecteur à l'échec : il ne trouve que l'amour « folle ». C'est seulement lors du second déplacement que le lecteur peut aboutir enfin à l'amour vrai<sup>14</sup>).

Cependant, son premier poème parfaitement symétrique est peut-être *l'Epistre de Maguelonne* dont la structure pourrait être schématisée de la manière suivante :

- SUSCRPTION
  - début de l'épître
    - la maison royale
    - la fuite des amoureux
      - le rêve (la défloration), Pâris, Hélène, Vénus
      - l'absence de Pierre
        - la chute
          - monologue
            - la découverte de son erreur
          - monologue
        - l'ascension de l'arbre
      - l'absence de Pierre.
    - la veille (les bêtes sauvages), Pyrame, Thisbé, la Vierge
  - le pèlerinage
  - l'hôpital
- conclusion de l'épître
- RONDEAU (souscription)

La symétrie en miroir représente ici aussi l'inversion de la 'folle amour' en 'ferme amour'. Il est à noter que Marot a glissé ingénieusement des mots significatifs qui, pourtant, ne disent rien d'important dans leur contexte, comme « le Christ » et « Jupiter » dans le *Temple de Cupido*. Les noms propres (Pâris-Hélène-Vénus et Pyrame-Thisbé-la Vierge) et les mots « pommes » et « meure » sont des exemples typiques. Les pommes représentent la beauté des seins de Maguelonne dans le contexte, mais elles suggèrent la pomme d'or, symbole de la discorde. C'est pour exprimer la tristesse de Maguelonne que la couleur noire de la mûre est employée, mais elle fait allusion au 'ferme amour' car elle nous rappelle l'épisode de Pyrame et Thisbé.

Nous pouvons constater que Marot a non seulement appliqué mais largement développé ces procédés dans son œuvre satirique. Dans les deux œuvres lyriques, les mots-clés semés par Marot servent à faire sentir au lecteur l'inversion, même si le lecteur reste inconscient de la symétrie. L'essentiel consiste donc à faire passer le lecteur par ces mots-clés. En revanche, dans *l'Enfer*, l'auteur a programmé les interprétations du lecteur qui doit recueillir les mots semés ça et là et reconstruire les messages. Il a même voulu amener certains lecteurs à une fausse interprétation. D'autre part, comme les mots sont ambigus, ils admettent plusieurs possibilités de lecture, bien qu'il y ait une solution dans la tête de l'auteur : un seul mot « Hydre » pourrait

représenter Satan, Clément VII, l'Eglise catholique, le symbole du mal, un théologien ou un juge particulier, etc. Nous remarquons que, par rapport à *l'Epistre de Maguelonne*, les rôles de l'auteur et du lecteur de *l'Enfer* commencent à se transformer. L'ambiguïté ou la polyvalence superficielle des textes de Rabelais et sa manière de nous faire chercher la signification profonde y sont déjà clairement annoncées. *L'Enfer* et sa structure ont ouvert de nouvelles possibilités à la littérature qui porteront des fruits dans le *Tiers Livre* et dans le *Quart Livre*, qui ont, eux aussi, une structure symétrique.

Ensuite, arrêtons-nous sur la structure elle-même. Comme nous l'avons vu, le schéma classique de l'Enfer aux Champs Elysées est mentionné dans l'interrogatoire de Rhadamanthe : « Si tu dys vray, je te jure, & promects [...] Que des Enfers sortiras les brisées, / Pour t'en aller aux beaulx champs Elysées ». Si l'on cherche attentivement, on trouve deux autres expressions semblables qui servent à montrer le cadre. L'une apparaît à la fin du conseil aux chrétiens :

Et à bien regarder,  
Vous ne vallez de guere mieulx au Monde,  
Qu'en nostre Enfer, où toute horreur abonde. (v.200-202)

et l'autre à la fin de l'avertissement aux jeunes gens :

Et n'en hairrez cil, qui vous admoneste :  
Pouce qu'alors ayants discretion  
Vous vous voyrrez hors la subjection  
Des Infernaux, & de leurs entrefaictes : (v.298-301)

Il va sans dire que ces trois expressions sont tellement naturelles dans leur contexte que le lecteur passe en général sans s'apercevoir de leur importance. Mais, une fois qu'on les extrait, on se rend compte qu'elles forment un cadre. En effet, le conseil aux chrétiens et l'avertissement aux jeunes gens forment deux pendants et sont disposés à intervalles égaux, de façon symétrique. Il est donc probable que Marot a semé ces expressions afin d'attirer l'attention du lecteur éveillé sur la structure. Rabelais empruntera plus tard ce procédé dans ses œuvres.

Le schéma classique du passage de l'Enfer aux Champs Elysées accompagne inévitablement le déplacement. Il en est ainsi pour *l'Epistre de Maguelonne* et le *Temple de Cupido*, et le plus important dans ces œuvres lyriques, c'est le mouvement lui-même, autrement dit, l'inversion de l'amour profane en amour sacré. Elles ont donc une structure linéaire ou initiatique. En revanche, *l'Enfer* ne possède pas de dénouement. Il est vrai que le narrateur revient du Tartare, mais il reste encore dans la prison, une partie de l'Enfer. Notons que le narrateur commence son récit dans « la prison claire, & nette de Chartres », mais l'œuvre finit dans la prison du

Châtelet où il demeure « Fasché d'ennuy, consolé d'esperance ». L'ordre reste toujours renversé jusqu'à la fin. *L'Enfer* est donc moins téléologique que les œuvres de jeunesse, et il représente plutôt une vision synchronique du monde. En outre, le regard du lecteur qui cherche le sens profond se déplace sans cesse, par exemple, de Minos au Christ, de l'Hydre au pape, ou de Luther à Hercule, indépendamment de l'ordre chronologique de l'œuvre. Il est vrai que la disposition symétrique des noms propres s'aperçoit aussi dans les deux œuvres lyriques, mais l'inversion et le dénouement qui représentent l'idée de l'auteur sont tellement importants dans ces œuvres que l'ordre chronologique passe avant. Par contre, dans *l'Enfer*, le mouvement du regard du lecteur coupe le cours du temps en morceaux et construit une vision en relief du monde. C'est précisément le même effet que la stéréoscopie, pour ainsi dire. L'insertion des deux longs mouvements parallèles dans la symétrie en miroir perturbe certains lecteurs, mais il permet en même temps aux lecteurs éveillés de montrer les deux centres du monde ombre/lumière pour mettre le stéréoscope au point.

La vision que donne *l'Enfer* varie donc selon les modes de lecture depuis le niveau le plus superficiel jusqu'au plus profond. Seul celui qui a correctement choisi les lunettes stéréoscopiques (c'est-à-dire, la structure symétrique) peut regarder la vision définitive qui se trouve au-delà de l'ordre chronologique de l'événement. Nous avons parlé plus haut de la polyvalence des mots et des expressions. Nous remarquons ici la polyphonie de l'œuvre elle-même.

Pour finir, examinons la fonction de la partie centrale. Dans la structure en miroir de *l'Epistre de Maguelonne*, les 10 vers qui se trouvent au milieu de la pièce — c'est la scène où Maguelonne s'aperçoit de son erreur — font fonction de tournant ou de point charnière, ni plus ni moins. En revanche, la partie centrale de *l'Enfer* n'est pas un simple tournant car la duplicité d'une personne est installée au milieu et employée comme un point charnière. Dans *l'Enfer*, toutes les expressions ont un autre sens occulte. Même 'Marot' est obligé, devant le juge infernal, de cacher sa véritable pensée et de sauver les apparences en choisissant ses mots avec une extrême prudence. Il n'y a pas de mensonge dans ses paroles, certes, mais il n'en reste pas moins que ses mots sont à double entente. Or, il est intéressant de constater que la douceur feinte de Rhadamanthe se trouve au centre de ces situations où toutes les expressions ont leur recto et leur verso. Pour ainsi dire, toute l'œuvre se concentre donc dans la partie centrale. Cela ne se limite pas aux paroles. Le fait que le juge infernal parle ironiquement des Champs Elysées symbolise aussi l'ordre renversé, une des caractéristiques importantes de l'œuvre entière. La partie centrale ainsi irradie l'ensemble de *l'Enfer*.

### 3. De Marot à Rabelais

Etant ami de Marot, Rabelais, persécuté lui aussi par le « froid vent d'ignorance », était

sans doute au courant des procédés employés par notre poète, et en outre, il les a probablement assimilés et exploités<sup>15)</sup>. Jusqu'ici, les critiques croient vaguement que la symétrie de ses œuvres provient de la tradition littéraire. Cependant, puisque nous savons à présent que certaines œuvres de Marot contiennent une structure symétrique, il faut tenir compte de l'influence directe de Marot. Examinons à présent particulièrement la fonction de la partie centrale du *Tiers Livre* dont la structure symétrique se manifeste clairement.

Depuis que Duval y a découvert la structure symétrique en 1982, personne n'a jamais contesté la validité de son analyse. Ses conclusions peuvent être, comme le remarquait Defaux, « considérées comme définitives, même si des nuances, des aménagements de détail, seront peut-être un jour introduits ici ou là »<sup>16)</sup>. Le schéma proposé par Duval ressemble considérablement à celui de *l'Enfer* :

- Plaise of Debts (3-5)
- Marriage and Law : military exemption (6)
- Pantagruel (9)
  - Wisdom
  - | Sortes Virgilianae (10-12) |
  - | dream (13-14) |
  - | Sibyl (16-18) |
  - | Nazdecabre (19-20) |
  - Prescience
  - Raminagrobis (21)
  - Epistémon (24)
    - Humorless erudition
    - Her Trippa (25)
    - Frère Jean (26-28)
      - Joyful ignorance
      - [Raminagrobis] (29)
      - Triboullet (45-46)
        - Folly
        - Marriage and Law : clandestine marriages (48)
        - Plaise of Pantagruelion (49-52)<sup>17)</sup>

Les éléments opposés, par exemple, le roi Pantagruel et le fou Triboullet, la prescience (Sortes virgilianae, Songe, Sibylle et Nazdecabre) et la science (Hippothadée, Rondibilis, Trouillogan, Bridoye), l'éloge des dettes et l'éloge du Pantagruélion, sont disposés symétriquement. Cela nous rappelle la disposition symétrique de *l'Enfer*, telle que Minos contre le Christ et 'Procès' contre 'Marot'.

La symétrie est formée autour de l'épisode de Her Trippa (ch. XXV) : en suivant le conseil d'Epistémon, Panurge consulte Her Trippa, mais celui-ci affirme, à l'aide de plusieurs sciences

divinatoires, que Panurge sera absolument cocufié; se mettant en colère, Panurge lance des injures à Her Trippa, mais celui-ci continue, malgré les injures, à énumérer un tas de prédictions... Remarquons que Her Trippa, « Faustian diviner » selon Duval, participe aux deux groupes en même temps : « as a forecaster of future events he shares in the presumed prescience of the oracles, but as an expert in a field of arcane learning he shares in the erudite science of the symposium<sup>18)</sup>. » En outre, tout en prévoyant que Panurge sera cocu, Her Trippa ne s'aperçoit pas qu'il a été cocufié lui-même. En tout cas, une personne avec deux aspects contraires (prescience/science, devin/cocu) occupe la place centrale de la pièce. On peut présumer que l'idée provient de l'œuvre de Marot, autrement dit, de la duplicité de Rhadamanthe.

Si l'on regarde l'épisode central de près, on voit qu'il constitue lui-même la symétrie. Le mot central se trouve dans les injures de Panurge :

Il ne sçait le premier traict de philosophie, qui est, CONGNOIS TOY. Et se glorifiant veoir un festu en l'œil d'alultry, ne void une grosse souche laquelle luy poche les deux œilz<sup>19)</sup>.

Le mot-clé « CONGNOIS TOY » est disposé de manière discrète, mais comporte d'ailleurs plusieurs sens profonds. Prononcé par Panurge pour injurier Her Trippa, le mot « CONGNOIS TOY » accuse en fait, selon l'analyse de Duval, l'amour de soi de Panurge lui-même, et dans un sens plus profond, la « philautie » du lecteur<sup>20)</sup>. Nous avons vu que, dans *l'Enfer*, la duplicité de Rhadamanthe irradie et explique l'œuvre entière qui se caractérise par le double sens et par l'ordre renversé : la partie centrale suggère donc au lecteur l'existence du sens profond. En revanche, le mot central du *Tiers Livre* touche non seulement au problème de la lecture mais aussi au lecteur même. Chez Rabelais, le procédé est plus développé que dans *l'Enfer*, mais on observe quelques ressemblances entre les deux. Il faut remarquer notamment que le mot-clé qui critique la « philautie » de Panurge est ironiquement prononcé par la personne même. Dans *l'Enfer*, le discours de Rhadamanthe n'arrive pas à dénoncer le lecteur. Cependant, on y observe exactement le même procédé : c'est le juge de *l'Enfer* qui annonce ironiquement les beaux Champs Elysées, la liberté et la vérité, et cette ironie occupe précisément la place centrale. Dans la tradition médiévale, un élément important (une personne comme le Christ, un événement décisif comme la révélation de l'identité ou une notion importante comme l'amour de Dieu) occupe souvent la place centrale de l'œuvre<sup>21)</sup>. Rabelais connaissait sans doute cette tradition, certes, mais il est également assez plausible que Rabelais a deviné la qualité potentielle que renferme la partie centrale de *l'Enfer*, dans laquelle la duplicité d'une personne symbolise l'ambiguïté de l'œuvre entière, et développé ce potentiel dans son œuvre<sup>22)</sup>.

Par ailleurs, il existe une autre preuve de l'influence de *l'Enfer* sur le *Tiers Livre* : c'est la correspondance entre l'épisode des sorts virgiliens et celui du juge Bridoye. Ils se font



assurément pendants parce que, selon le schéma de Duval, l'un se trouve à l'endroit correspondant de l'autre, et que tous les deux concernent le sort des dés. Or, d'une part, Virgile évoque Marot à cause de son nom « Maro », et d'autre part, dans l'épisode du juge Bridoye, Rabelais traite les problèmes des procès. Ces faits curieusement correspondent au rapport des deux opposés de *l'Enfer* : 'Marot' et 'Procès'. N'est-ce pas une preuve assez éloquente?

S'il en est ainsi, il est possible de supposer que l'endroit où le Ministre de l'Enfer explique comment ils gagnent ait inspiré Rabelais à écrire la partie de l'éloge des dettes. En effet, l'explication du Ministre de l'Enfer est un éloge paradoxal de « la mauvaistié des hommes » et du Dieu Pluton. Comme nous l'avons vu, le profit et le dommage sont d'ailleurs le thème principal de cette partie. Dans ce cas-là, l'éloge de Marguerite doit correspondre à l'éloge du Pantagruélion, et c'est aussi une hypothèse assez plausible quand on compare le ton élevé de ces deux éloges. Remarquons surtout que Marot profite ici du double sens du nom de sa protectrice : « C'est du franc Lys l'yssue Marguerite » (v.417). De même que le mot « Lys », allusion à la famille royale, le nom « Marguerite » signifie **une fleur**, autrement dit, une plante. Or, « Pantagruélion » est aussi le nom d'**une herbe**. Jusqu'ici, les critiques ne réussissent pas à donner d'explication satisfaisante de la raison pour laquelle Rabelais a écrit l'éloge d'une herbe. Mais la question sera sans doute résolue si l'on admet l'influence des deux éloges symétriques de *l'Enfer* sur les deux éloges symétriques du *Tiers Livre*.

Il ne faut pas donc sous-estimer l'influence de Marot sur les œuvres de Rabelais. Nous pourrions trouver les traces de *l'Enfer* surtout dans le *Quart Livre*, car, par rapport au *Tiers Livre* dont l'objet essentiel est une question morale et personnelle, le *Quart Livre* vise, sous la forme d'un récit de voyage en mer, à lancer une satire contre les procureurs, les théologiens, le pape, Rome, les calvinistes et, en somme, « tous ceux qui provoquent les conflits qui ravagent la chrétienté ». Le combat de Pantagruel contre le Physetere, ou baleine, placé au centre de l'œuvre, représente celui de l'évangélisme contre Satan, autrement dit, contre « l'anti-Charité »<sup>23)</sup>. De même, le « hault rochier à deux croupes » dans l'épisode de l'île de Ganabin symbolise la Conciergerie et le Châtelet, selon Saulnier, ou les deux sommets du Capitole, autrement dit, Rome, selon Defaux<sup>24)</sup>. En tout cas, cela nous rappelle Marot et son procédé d'autant que dans ce chapitre Pantagruel fait tirer le canon « pour saluer les Muses de cestuy mons Antiparnasse »<sup>25)</sup>.

Enumérons quelques pistes de recherche. Frère Jean dit à Panurge dans le chapitre XXIV : « n'aye jamais paour de l'eau, je t'en prie. Par element contraire sera ta vie terminée<sup>26)</sup>. » Or, dans *l'Enfer*, Marot dit que son nom est « contraire » au juge de l'Enfer « comme eaue limpide au plus sec element ». Est-ce une simple coïncidence?

Le psaume dans le premier chapitre et le poème de Villon dans le dernier chapitre, disposés de façon symétrique, ne sont-ils pas le souvenir de Marot et de la symétrie de *l'Enfer*?

L'énumération alphabétique des 98 noms de serpents et de bêtes venimeuses d'Aspicz à Vipères dans l'épisode de Chaneph, n'est-elle pas l'influence de *l'Enfer*? Cela est d'autant plus

probable que, dans l'épisode de Dindenault qui semble correspondre à l'épisode de l'île de Chaneph, ce marchand se moque de Panurge en l'appelant « Robin ». Notons que, dans *l'Eglogue au Roy, sous les noms de Pan, & Robin*, Marot est représenté sous le trait du pastoureau Robin. On voit ainsi les noms de serpents et le nom « Robin » aux deux endroits correspondants. Peut-on négliger ce fait?

Nous pourrions supposer que, si Rabelais connaissait le procédé de Marot, il a dû employer aussi **l'effet de stéréoscope**. Cela unirait des endroits isolés et expliquerait le sens de certains épisodes qui semblent être de simples digressions. Par exemple, Tappecoue abattu par Villon ne représente-t-il pas le pape? Autrement dit, cet épisode, emboîté au milieu de l'épisode des Chiquanous, ne correspond-il pas au fond à l'épisode des Papimanes? Il est à noter que Villon demande à Tappecoue de lui prêter « une chappe et estolle » qui symbolisent le pape<sup>27</sup>). Dans l'épisode des Papimanes, Rabelais se moque du pape avec ironie. En revanche, l'épisode de Tappecoue se caractérise par sa violence : Villon tue et même dépèce Tappecoue. Si ces deux épisodes se correspondent non seulement arithmétiquement mais aussi logiquement, n'est-ce pas le même procédé de satire que *l'Enfer*? Le caractère violent des épisodes de Dindenault et de Tappecoue ne s'explique-t-il pas ainsi?

Prouver ces hypothèses n'est pas l'objectif de cet article. En tout cas, l'influence de Marot sur Rabelais semble considérable.

## Conclusion

La composition de *l'Enfer* est principalement basée sur la symétrie en miroir comme *l'Epistre de Maguelonne*, mais elle contient deux longs mouvements parallèles comme le *Temple de Cupido*. Tout en appliquant les procédés qu'il avait essayés dans ses deux œuvres lyriques de jeunesse, Marot a inventé dans *l'Enfer* un procédé nouveau pour cacher les messages dangereux en exploitant la symétrie : le sens profond des mots insignifiants dans leur contexte est éclairci par les mots qui se trouvent à l'endroit arithmétiquement correspondant.

La polyvalence des mots s'était manifestée déjà dans ses autres œuvres, mais elle a été exploitée dans cette œuvre satirique jusqu'à l'extrême. En même temps, la structure devient aussi polyphonique, car avec la clef de la symétrie, les endroits isolés s'unissent et une nouvelle image remonte comme dans la stéréoscopie : la structure linéaire ou initiatique se transforme en structure en relief. Créer une œuvre en présupposant l'interprétation du lecteur apporte un changement des rôles du lecteur et de l'auteur et cela offre de nouvelles possibilités à la littérature. En outre, il ne faut pas oublier l'évolution du rôle de la partie centrale : elle évolue depuis un simple tournant jusqu'au foyer qui symbolise et irradie l'œuvre entière.

Tous ces procédés ont été appliqués et exploités dans les œuvres de Rabelais. Comme nous l'avons vu en comparant le discours de Rhadamanthe et celui de Panurge, la partie centrale du *Tiers Livre* est plus développée car non seulement elle symbolise l'œuvre entière, mais aussi elle

implique le lecteur même. Cependant, la ressemblance des deux discours montre que c'est la symétrie de *l'Enfer* qui a directement inspiré Rabelais. Quant à la polyvalence des mots, nous trouvons chez Rabelais, surtout dans le *Quart Livre*, le même procédé qu'on trouve dans *l'Enfer*. Il est donc possible que la comparaison de la symétrie du *Quart Livre* avec celle de *l'Enfer* et la lecture stéréoscopique mettent en lumière le plus haut sens de plusieurs épisodes de ce livre.

En ce qui concerne les œuvres de Marot et de Rabelais, il n'est pas raisonnable de penser uniquement à la polyphonie en niant l'existence du sens univoque et vice versa, car nous y trouvons sans cesse ces deux directions opposées — l'une diverge vers l'ambiguïté et l'autre converge vers un sens profond —. Leurs œuvres se balancent toujours entre ces deux extrémités, et c'est justement ce qui fait leur intérêt. Or, on a tendance à croire que les œuvres satiriques sont inférieures aux autres œuvres littéraires. On a tort cependant, car l'application de la structure symétrique et de procédés auparavant réservés aux œuvres lyriques apporte à l'œuvre satirique une richesse littéraire jusque-là insoupçonnée.

## NOTES

\*Nous citons le texte de Marot d'après les *Œuvres poétiques*, éd. Gérard Defaux, Classiques Garnier, 2 vols., Paris, Bordas-Dunod, 1990 et 1993.

- 1) A. Fowler, *Triumphal Forms : Structural Patterns in Elizabethan Poetry*, Cambridge, 1970.
- 2) E. Duval, « Panurge, Perplexity and the Ironic Design of Rabelais's Tiers Livre », *Renaissance Quarterly*, XXXV, 1982, p.381-400.
- 3) F. Rigolot, « Diagrammatisme et poésie chez les deux Marot », *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p.68-79.
- 4) Voir la note 24 de l'édition de Defaux, tome I, p.619-620.
- 5) Duval, « Marot, Marguerite et le chant du cœur : formes lyriques et formes de l'intériorité », *Clément Marot, "Prince des poètes françois" (1496-1544). Actes du Colloque de Cahors, 21-25 mai 1996*, publiés par Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p.559-571.
- 6) J. Frappier, « Sur quelques emprunts de Clément Marot à Jean Lemaire de Belge », *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Paris, 1940 (Genève, Slatkine Reprints, 1972), p.161-176. F. Preisig, « L'intertexte virgilien et ses enjeux dans *l'Enfer* de Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LVII, 1995, p.569-584. F. Lestringant, « D'un *Enfer* à l'autre : Clément Marot et Etienne Dolet », *Etudes sur Etienne Dolet, le théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle [...]* à la mémoire de Claude Longeon, éd. par G.A. Pérouse, Genève, Droz, 1993, p.121-135.
- 7) Le fait est intéressant car les deux conseils semblent annoncer les deux entreprises futures de Marot : la traduction des Psaumes et la publication de l'édition critique de Villon.
- 8) Voir la note 3 de l'édition de Defaux, tome I, p.514, et la note 21, tome II, p.806.
- 9) Voir la note 36 de Lestringant de l'éd. de *L'Adolescence clémentine*, Paris, Gallimard, 1987, p.380 : « L'antagonisme de Luther et de Clément VII, pape de 1523 à 1534, atteint son paroxysme au printemps de 1527, lors du fameux sac de Rome par les troupes impériales commandées par le connétable de Bourbon. [...] Rome revêtit alors la figure de la païenne et satanique Babylone,

siège de l'Antéchrist, bientôt détruite par Luther, l'*Hercule germanique*. »

- 10) Voir la note 15 de l'édition de Defaux, tome II, p.806.
- 11) La « tresclaire face » (v.429) de Marguerite semble correspondre à « l'estomach » des gens de l'Enfer (v.43).
- 12) C.A. Mayer, « Clément Marot et le grand Minos », *BHR*, XIX, 1957, p.482-484.
- 13) Voir la note 51 de l'édition de Defaux, tome II, p.810.
- 14) Voir Duval, « Marot, Marguerite et le chant du cœur », p.559-561. Ici, nous avons largement modifié l'analyse de Duval.
- 15) Il n'est pas difficile de supposer que la structure de *l'Enfer* exerce une grande influence sur les humanistes de cette époque. Par exemple, prenons le cas d'Etienne Dolet. On trouve dans certains poèmes de son *Second Enfer* une symétrie très claire à cause des mots écrits en majuscules de la manière suivante :

(I) *A François Premier*

DOLET — DOLET — DIEU — FRANCE — FRANCE

(V) *Au Parlement de Paris*

DOLET/DOLET — DIEU — SEIGNEUR DIEU — DIEU — FRANCE/FRANCE

Il est évident que Dolet a voulu transmettre le message par la disposition symétrique des mots. Il a été certainement inspiré par la structure de *l'Enfer* de Marot.

- 16) Defaux, Introduction au *Quart Livre*, Le Livre de Poche, 1994, p.70.
- 17) Duval, « Panurge, Perplexity and the Ironic Design of Rabelais's *Tiers Livre* », p.386.
- 18) *Ibid.*, p.388.
- 19) Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, p.428-429.
- 20) Duval, article cité, p.393-400.
- 21) La symétrie médiévale appartient souvent au type a-B-a ou a-b-C-b-a où la partie centrale est fortement accentuée. Il semble que le *Temple de Cupido* dont la structure est en triptyque a-b-a avec une partie centrale remarquablement longue ait subi l'influence de la tradition médiévale au point de vue de la forme. En revanche, la structure de l'*Epistre de Maguelonne* ressemble à celle de la poésie latine qui a tendance à accorder la préférence aux symétries enfoncées sans un accent central, soit au type a-b-b-a, soit au type a-b-c-b-a. Il est donc possible de supposer, autant que la tradition médiévale, l'influence directe de la poésie latine sur Marot, et ce serait peut-être celle de Virgile. On sait que les *Bucoliques* de Virgile forment une structure symétrique, et il en est ainsi pour l'*Enéide*. On observe aussi que la cinquième Eglogue des *Bucoliques* qui se trouve au centre de la symétrie a elle-même une symétrie comme le montrent les nombres de vers des paroles du dialogue :

Introduction	a	b	c	d		d	c	b	a
3 / 4 / 1 / 1 /	3	3	4	25	/ 8 / 3 /	25	4	3	3

Dans le premier long discours Mopsus déplore d'abord la perte de Daphnis, et ensuite Ménalque célèbre sa déification dans le second long discours. Nous avons vu que Marot a également formé la symétrie avec les monologues ou les discours. Nous pouvons remarquer ici son point de départ. Il est intéressant de constater que la *Déploration de Robertet* ressemble à la cinquième Eglogue, non seulement à cause de sa symétrie avec deux discours principaux (narration / le discours de la République française / le discours de la Mort / narration), mais aussi à cause de son contenu (la déploration de la mort dans le premier discours et l'éloge de la mort qui apporte la vie éternelle dans le second discours). Il est certain que Marot connaissait la symétrie des *Bucoliques*. La préface

aux Psaumes adressée aux *Dames de France* en est la preuve. La symétrie découverte par Duval peut se schématiser de la façon suivante :

- l'aspiration à l'âge d'or
  - les riches dames qui chantent les chansons d'amour
  - la conversion
  - les pauvres laboureurs qui chantent les cantiques sacrés
- l'âge d'or, « Vrai Dieu d'amour non variable »  
(« Marot, Marguerite et le chant du cœur », p.564-566.)

Comparons-la avec la structure du centre des *Bucoliques*.

- la quatrième Eglogue : le retour de « Saturnia regna »
- la cinquième Eglogue : la déification de Daphnis-Caesar
- la sixième Eglogue : « Saturnia regna » passé

Nous remarquons que la structure et le contenu des trois églogues correspondent à la préface de Marot (l'âge d'or / Dieu / l'âge d'or). Sur la tradition médiévale et Virgile, voir Fowler, *op.cit.*, p.89-99.

- 22) Guy Demerson, tout en admettant la symétrie du *Tiers Livre*, propose pourtant un autre centre dans le chapitre XXVII entre les deux listes de « Couillons » (ch. XXVI et ch. XXVIII). (G. Demerson, *Rabelais*, Paris, Balland, 1986. p.235-237.) Bien que ce soit une hypothèse intéressante, celle de Duval nous semble plus convaincante, parce que l'hypothèse de Demerson, qui divise le conseil de frère Jean en trois parties et place le conseil de Her Trippa avant le centre, suscite une disparité des personnages, et que le mot CONGNOIS TOY nous semble plus convenable au centre du livre. En outre, la ressemblance entre le discours de Panurge et celui de Rhadamanthe que nous avons montrée ne justifie-t-elle pas le schéma de Duval?
- 23) Defaux, Introduction au *Quart Livre*, p.96-97.
- 24) *Ibid.*, p.94-96.
- 25) Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, p.697. Il faut noter que l'expression « le double mont des Muses Parnassus » se trouve dans *l'Enfer* (v.388).
- 26) Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, p.596.
- 27) Voir la note 9 de l'édition de Defaux (p.264) : « la chappe et l'étole sont les ornements sacerdotaux du pape. [...] C'est donc le pape qui, symboliquement va être traîné à l'écorche-cul. »

[付記] 本稿は、文部省科学研究費補助金による研究成果の一部である。